

Visibilidad transgénero en **Netflix España** durante el 2018.



TFG · Modalidad A · Publicidad y RRPP

Adrián Arjona Bueno · 20911311X

Tutora: M^a Lorena López Font

Septiembre, 2019

Resumen

Artículo de investigación que pretende descubrir la aparición y presencia de la comunidad transgénero en las series ofrecidas por la plataforma Netflix, cocinando los estereotipos que traslada y cómo su condición determina la narrativa de los personajes. Para ello, se han analizado una muestra de cuatro series: *Sense8*, *The OA*, *La casa de las flores* y *Vis a vis*, donde se descubren los clichés que persiguen a estos personajes y las disrupturas incorporadas con el paso del tiempo.

Palabras clave: transgénero, series, Netflix, estereotipos, colectivo LGTBIQ+.

Abstract

Research article that seeks to discover the appearance and presence of the transgender community in the series offered by the Netflix platform, discovering the stereotypes that it translates and how its condition determines the narrative of the characters. To do this, a sample of four series have been analyzed: *Sense8*, *The OA*, *The House of Flowers* and *Vis a vis*, where the clichés that persecute these characters and the built-in over time are discovered.

Keywords: transgender, series, Netflix, stereotypes, LGTBIQ+ collective.

Índice

1. Introducción	1
1. 2. Introduction	1
2. Hipótesis y objetivos	2
2. 1. Hypotheses and objectives	2
3. Marco teórico	3
El nuevo modelo mediático de Netflix	3
El movimiento LGTBIQ+	4
Antecedentes audiovisuales en España	7
Pedro Almodóvar como referente español	10
Referentes audiovisuales contemporáneos	12
3. 1. Theoretical framework	13
4. Metodología y análisis de casos	14
Nomi, Sense8	15
M.ª José Riquelme; La casa de las flores.	16
Buck Vu; The OA	18
Luna; Vis a vis.	19
5. Resultados y conclusiones	21
5. 1. Results and conclusions	22
6. Referencias	23

1. Introducción

Este artículo pretende revisar cómo ha sido la representación del colectivo transgénero en las series ofrecidas en la plataforma de contenidos digitales más consumida por los españoles durante el 2018, Netflix. Para ello, se ha elegido y analizado una muestra de cuatro casos concretos donde se da visibilidad a este colectivo y, del mismo modo, se representa mediante unos rasgos determinados. Las cuatro ficciones elegidas son: *Sense8* (2015), *The OA* (2016), *La Casa de las Flores* (2018) y *Vis a vis* (2015).

La elección de esta muestra se justifica a partir de criterios de diversidad e inclusión, es decir, cada personaje escogido tiene rasgos únicos que le diferencian del resto. De esta forma, hemos podido apreciar las diversas visiones del transgénero que la plataforma ofrece a sus usuarios, analizando las consecuencias de una construcción basada en la perspectiva heteronormativa.

Por lo general, los personajes transgénero del imaginario cinematográfico han tenido una infancia violenta, marcada por el rechazo de la sociedad, unos padres crueles u otras razones de índole semejante. Con el paso del tiempo, se convierten en seres fuertes que aceptan su identidad y luchan contra las imposiciones de una sociedad injusta. El objetivo final es descubrir si este patrón se puede aplicar sobre la muestra, demostrando cómo dicha condición determina la narrativa del

personaje a lo largo de su aparición en la ficción.

Debido a la escasez de fuentes que investiguen un tema de semejante actualidad, se trata en su mayoría de un trabajo exploratorio basado en una metodología cualitativa y una técnica específica de análisis práctico, donde se trata individualmente a cada uno de los personajes que conforman la muestra y se analiza la forma en que se determina su papel dentro de la ficción.

1.1 Introduction

This article aims to review how the representation of the transgender collective has been in the series offered on the platform of digital content most consumed by Spanish during 2018, Netflix. For this, a sample of four specific cases has been chosen and analyzed where visibility is given to this group and, in the same way, it is represented by certain features. The four fictions chosen are: *Sense8* (2015), *The OA* (2016), *La Casa de las Flores* (2018) and *Vis a vis* (2015).

The choice of this sample is justified based on criteria of diversity and inclusion, that is, each chosen character has unique features that differentiate it from the rest. In this way, we have been able to appreciate the different visions of the transgender that the platform offers its users, analyzing the consequences of a construction based on the heteronormative perspective.

In general, the transgender characters of the cinematographic imaginary have had a violent childhood, marked by the rejection of society, cruel parents or other reasons of a similar nature. Over time, they become strong beings who accept their identity and fight against the impositions of an unjust society. The ultimate goal is to discover if this pattern can be applied to the sample, demonstrating how that condition determines the character's narrative throughout his appearance in fiction.

Due to the scarcity of sources that investigate a subject of such a topicality, it is mostly an exploratory work based on a qualitative methodology and a specific technique of practical analysis, where each of the characters that make up the sample is treated individually and the way in which his role in fiction is determined is analyzed.

2. Hipótesis y objetivos

Hipótesis

Tras la rompedora aparición de Jami Clayton, *Nomi* en *Sense8*, como personaje transgénero que rompe con los estándares básicos asumidos por los espectadores, descritos posteriormente, el resto de ficciones de la muestra ofrecidas por la plataforma han seguido innovando y rompiendo los estigmas en la creación de sus personajes trans.

Se asumen unos rasgos estéticos y narrativos menos estereotipados y el peso de los

personajes trans aumenta en el desarrollo de la trama de cada serie, realizando una comunicación mucho más inclusiva y representativa de este colectivo.

Objetivos

El desarrollo de este artículo de investigación está guiado por las siguientes directrices:

1. Descubrir la aparición y presencia de la comunidad transgénero en las series ofrecidas por la plataforma de contenidos Netflix.
2. Conocer los estereotipos que trasladan los personajes en las series de la muestra.
3. Saber cómo su condición determina la narrativa del personaje y a qué se debe su tardía aparición en el imaginario audiovisual.

2.1. Hypotheses and objectives

Hypothesis

After the groundbreaking appearance of Jami Clayton, *Nomi* in *Sense8*, as a transgender character that breaks with the basic standards assumed by the spectators, described later, the rest of the fictions of the show offered by the platform have continued to innovate and break the stigmata in the creation of his trans characters.

A less stereotyped aesthetic and narrative features are assumed and the weight of trans characters increases in the development of the plot of each series, making a much more inclusive and representative communication of this group.

Objectives

The development of this research article is guided by the following guidelines:

1. Discover the appearance and presence of the transgender community in the series offered by the Netflix content platform.
2. Know the stereotypes that the characters transfer in the series of the sample.
3. Know how their condition determines the narrative of the character and why its late appearance in the audiovisual imaginary.

3. Marco teórico

El nuevo modelo mediático de Netflix

Siguiendo el artículo escrito por Jessica Izquierdo-Castillo en 2015 *El nuevo negocio mediático liderado por Netflix: estudio del modelo y proyección en el mercado español*, vemos que a pesar de que Netflix nace como una tienda online de alquiler de vídeo en 1997, se introduce en el mundo del *streaming* diez años después para acabar liderando el sector hasta la actualidad. Si algo destaca en su estrategia comercial, es la creación de un

modelo de negocio orientado a la demanda, una política de relaciones muy definida con sus públicos principales y la continua internacionalización de sus servicios.

Los usuarios cada vez consumen más contenidos online. Esta demanda es más acusada en los jóvenes, que dedican 22 horas a la semana a esta actividad frente a 8,3 horas a la televisión. (Defy Media, 2015). Frente a esta demanda, actualmente Netflix ofrece en España una fórmula ventajosa con una cuota mensual para acceso al catálogo completo de sus contenidos en 3 modalidades:

- plan básico: contenido en SD disponible en 1 dispositivo (7,99 euros);
- plan estándar: contenido en HD disponible en 2 dispositivos (11,99 euros);
- plan premium: contenido en HD y ultraHD disponible en 4 dispositivos (15,99 euros). (Netflix España, 2019).

“De esta forma Netflix se aleja del modelo tradicional de suscripción, que fija el precio en función del volumen de contenido y/o de la categorización por calidad (normal frente a premium). También considera el contenido como elemento estratégico de su modelo de negocio. A las películas y series adquiridas a terceros, la compañía suma una gran cantidad de producciones propias (*La casa de las flores*, *The OA*, *Orange is the new black*). En su rol de productor, la compañía ha sido la primera y única en ofrecer las temporadas completas de sus series en el momento de su estreno. De esta forma anula una de las premisas de la televisión tradicional, que

consiste en la serialidad de los contenidos, para favorecer la fidelización de la audiencia y obtener de esa forma una estabilidad en los ingresos publicitarios o de suscripción.” (Jessica Izquierdo, *El nuevo negocio mediático liderado por Netflix: estudio del modelo y proyección en el mercado español*, 2015. p. 2-4.)

Consigue enfocarse en la experiencia del usuario y en la maximización de los recursos, habiendo desarrollado un complejo software de procesamiento de datos que consigue un sistema de recomendación focalizado en el diseño, construcción y optimización de los contenidos ofrecidos a cada usuario. Los beneficios obtenidos de esta inversión son el valor añadido de la recomendación de productos, la mejora del diseño del catálogo, la posibilidad de valorar el contenido antes de adquirirlo para la plataforma y la visibilización de contenidos menos comerciales.

“Netflix comenzó su internacionalización con su entrada en Canadá el 2010. En 2011 reforzó su política de crecimiento internacional tras “un problema financiero” (Cunninghan; Silver, 2013, p. 88) derivado del intento fallido de su filial. Entonces lanzó su servicio en América Latina y preparó su entrada en Europa para 2012. Primero se introdujo en el Reino Unido e Irlanda, y a finales de año en Suecia, Dinamarca, Noruega y Finlandia. El proceso continuó en 2014 con Austria, Bélgica, Francia, Alemania, Luxemburgo y Suiza. En 2015 Netflix amplió su cobertura con Japón, Nueva Zelanda, España, Italia y Portugal.” (Jessica Izquierdo, *El nuevo negocio mediático*

liderado por Netflix: estudio del modelo y proyección en el mercado español, 2015. p. 6)

En diciembre del 2018, Netflix se convierte en la plataforma líder de los servicios de vídeo en *streaming*, con una base de consumidores que duplicaba la de Amazon Prime Vídeo. Más de 8,3 millones de españoles usaban el servicio estadounidense según el estudio *Televidente Now!* realizado por *The Cocktail Analysis* sobre la base de un panel de 1.650 internautas entre 18 y 65 años. (Expansión, 2018). Todo ello consigue hacer que Netflix se convierta en el proveedor audiovisual óptimo para la elección de la muestra de análisis.

El movimiento LGTBQ+

Antes de proceder al estudio de casos de la muestra e indagar en cada uno de los personajes elegidos, es necesario plasmar algunas definiciones sobre género y sexualidad, pudiendo así delimitar tanto las líneas de estudio como la comprensión de ciertos conceptos en el desarrollo del mismo. Para ello, utilizaré los apuntes que nos proporcionó en 2006 Aurelia Martín Casares en su libro *Antropología del género: culturas, mitos y estereotipos sexuales*, donde ya se puede disfrutar de definiciones acertadas e inclusivas.

Debemos comprender que el concepto de dualidad es tan normativo en la forma de pensar occidental contemporánea que se traslada incluso a la orientación sexual, estableciendo la oposición hombre/mujer, homo/hetero, activo/pasivo, etc. Este

binarismo se había asumido en la forma de entender la identidad de género de cada individuo, pero desde hace aproximadamente veinte años, aparece el término *transgénero* para referirse a “aquellos individuos, comportamientos y grupos que representan divergencias con los roles de género duales más tradicionales, ya que traspasan las fronteras de identidad genérica comúnmente asignadas. En este sentido, se incluye a aquellas personas andróginas o transexuales, teniendo en cuenta que no es determinante el deseo de reasignación quirúrgica de genitales ya que éstos no tienen por qué considerarse la esencia de la construcción de la identidad de género.

“No tiene por qué haber continuidad en la experiencia subjetiva de identidad de género, ya que esta es dinámica... y además independiente de la orientación sexual. Podríamos decir que la noción de género desafía niveles personales y emocionales de la percepción de la propia identidad construida según modelos de nuestra sociedad.” Aurelia Martín Casares; 2006.

Centrándonos en el movimiento *queer*, cuya aparición fue en el siglo XVIII, servía para nombrar a aquellos por su condición de inútil, mal hecho, falso o excéntrico. Es decir, desde los inicios *queer* también ha supuesto un problema para el sistema de representación. En la sociedad victoriana, que defendía el valor de la heterosexualidad, *queer* servía para nombrar los cuerpos que escapaban de la *heteronormatividad*, siendo *queer* las

lesbianas, los gays, los travesti, los fetichistas, etc.

A mediados de los años ochenta, empujados por la crisis del SIDA, un conjunto de pequeños grupos decidieron reapropiarse de la injusticia del término *queer* para hacer de él un lugar para la acción política y la lucha por la normalización. Grupos de activistas como *Act Up* o *Radical Furies* decidieron transformar el término en un programa de crítica social y de intervención cultural. A partir de ese momento, eran los propios miembros del colectivo los que se autodenominaban *queer*, anunciando intencionadamente la ruptura de la norma. Ésta palabra dejó de ser una injuria para pasar a ser un signo de resistencia a la normalización, un instrumento revolucionario.

Asimismo, el movimiento *queer* no es un movimiento de homosexuales, sino una posición de crítica contra los procesos de marginación, personas con identidades sexuales y de género diferentes a la norma que se resisten frente a la heterosexualidad dominante.

Según *The Normalization of Queer Theory* de David M. Halperin (2003) de la Universidad de Michigan:

“Queer” is such a simple, unassuming little word. Who ever could have guessed that we would come to saddle it with so much pretentious baggage. It’s a word that was once commonly

understood to mean “strange”, “odd”, “unusual” or “sick”, and was routinely applied to lesbians and gay men as a term with abuse. Now intimates possibilities so complex and rarified that entire volumes are devoted to spelling them out. Queer theory originally came into being as a joke. Theresa de Laurentis coined the phrase “queer theory” to serve as the title of a conference she held in 1990. She had heard the word “queer” being tossed about in a gay-affirmative sense by activists, street kids and members of the art world in New York during 1980. (p. 339).

Si vinculamos la *Teoría Queer* con la del género de Judith Butler, filósofa post-constructivista que se trata a lo largo de este apartado, vemos que la ausencia de género hace que la sexualidad sea en gran medida incoherente. Una revaluación crítica de la transexualidad prometía una contribución al análisis de la intersección de género y sexualidad. Según el artículo *Critically Queer* de Butler:

As expansive as the term ‘queer’ is meant to be, it is used in some contexts to appeal to a younger generation who want to resist the more institutionalized and reformist politics sometimes signified by ‘lesbian and gay’; in some contexts it has marked a predominantly white movement that has not fully

addressed the way in which ‘queer’ plays within non-white communities (...) It remains politically necessary to lay claim to ‘woman’, ‘queer’, ‘gay’ and ‘lesbian’, precisely because of the way of these terms, as it were, lay their claim on us prior to our full knowing. Laying claim to such terms in reverse will be necessary to refute homophobic deployments of the terms in law, public policy, on the street, in ‘private’ life.” (p.27).

A partir de este artículo podemos sacar en claro que el género tiene una clara vertiente *performativa*, y las diferencias entre los géneros se dividen bajo las restricciones, los tabúes y las prohibiciones. Así pues, esta *performatividad* es una cuestión de repetir las normas por las cuales cada sujeto se construye a sí mismo, normas que restringen su propio género y que actúan como recursos para forjar su propia resistencia. Es decir, son los sujetos los que deben construir su propio género, sin someterse a las normas socialmente establecidas.

Por otro lado, entrando en la cuestión de la consolidación del binarismo de género, es importante destacar el concepto de “matriz heterosexual” planteado por Butler en su libro *El género en disputa* (1990). La autora parte de la idea de “contrato sexual” de Monique Wittig para describir este concepto como:

Un modelo discursivo/epistémico hegemónico de inteligibilidad de

género, el cual da por sentado que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresa hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad. (p. 87)

Antecedentes audiovisuales en España

Centrándonos en los antecedentes audiovisuales del panorama cinematográfico español y siguiendo el artículo escrito por Guillermo Sánchez Ramírez en 2016: “debido al escaso número de películas donde un personaje transexual tenga peso en la trama, podremos abarcar varias décadas con diferentes contextos sociopolíticos, y que quedan divididas en tres etapas: la etapa pregay (hasta 1982), la etapa gay (1982-2005) y la etapa posgay (desde 2005).” Sánchez Ramírez, Guillermo; 2016. A continuación se desarrolla brevemente cada una de las etapas resaltando los proyectos audiovisuales más significativos de cada uno de ellos.

Etapas pregay (hasta 1982)

En un contexto histórico transitorio y joven, con la todavía influencia del conservadurismo, el catolicismo y la homofobia franquista, se estrena la primera película española que aborda el tema de la transexualidad abiertamente, *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977). “En *Cambio de sexo* la

transexualidad no es un medio para conseguir un fin ni un añadido a la trama, sino que ocupa la centralidad temática y, además, de manera explícita. Basada en hechos reales y con un guión prohibido durante el franquismo.” (Hopewell, 1989: 177).

Meses después se estrena *El Transexual*, (José Jara, 1977), cuyo guión literario se basó libremente en la historia de Lorena Capelli, una de las transexuales más importantes de la época y cuya muerte supuso un escándalo en el país. Capelli falleció en quirófano siendo intervenida de una vaginoplastia clandestina, manifestando así la existencia de clínicas en España que realizaban tales operaciones.

Pepe no me des tormento (José María Gutiérrez Santos, 1981) cierra esta etapa con un guión basado en la historia de Mario, un guionista que vive con su mujer Bárbara, divorciada, y sus tres hijos. Para desarrollar su nuevo guión, abandona por un tiempo su casa y se va a vivir con su amigo Pepe a casa de una chica. Lo que Mario no sabe es que Pepe está enamorado de él, que la chica es una mujer transexual y que tendrán que huir de un ladrón de bancos.

En el momento de su estreno este tipo de proyectos fílmicos fueron recibidos por el espectador medio como películas ‘impertinentes’, al presentarse como discursos sobre la marginalidad que se articulaban directamente en contra de los postulados identitarios considerados mayoritariamente ‘convenientes’ en el seno de la recién nacida sociedad democrática española – y que no

eran otros que los que promovían y defendían el modelo heterosexual, reproductivo y monogámico de la familia tradicional. (Esteve 2013: 169)

Etapas gay (1982-2005)

Heredero (1989 :27) distingue que “al comienzo de la transición aparece un nuevo género, una especie de ‘documental’ dramatizado, que intenta incorporar a las pantallas determinados aspectos de la realidad social sin recurrir a la ficción y a partir de ahí de las manifestaciones filmadas de los propios implicados.” En *Vestida de azul* (Pedro Giménez-Rico, 1983), la ficción documental o documental dramatizado es llevada al extremo, al más estilo “Vivir cada día”, programa televisivo que emitía TVE por aquella época. La película basa su trama únicamente en historias testimoniales, que rozan el límite entre la leyenda y la realidad, aunque en el comienzo del film se subraya la veracidad de los hechos y personajes que se narran.

Según Alfeo, este período representativo se abre con el estreno de *La ley del deseo* (1987) de Pedro Almodóvar. Y es en este film donde se brinda un nuevo papel principal a un personaje transexual, Tina, interpretado por Carmen Maura. La diferencia entre Pedro Almodóvar y otros directores es, como se refiere Isolina Ballesteros (2001: 118), fundamentalmente, “la negativa del primero a hacer un tipo de cinema *verité* o producto testimonial que represente de forma reductora la realidad gay española”. Es con *La*

ley del deseo cuando el personaje homosexual, y también transexual, es introducido en el ámbito de la cotidianidad.

Las edades de Lulú, (Bigas Luna; 1990) está catalogada como un drama erótico, que no estuvo exento de controversia ni antes ni después de su polémico estreno. “Bigas Luna recuperó las particularidades con las que inicialmente eran pensadas las personas transexuales, tras una etapa de desestigmatización por parte de otros directores como Jara o Almodóvar. Así, el personaje transexual regresa con Ely a la marginalidad de la calle y a volver a ser considerado un mero objeto sexual. De hecho, no es presentado en ninguna otra situación o espacio más allá de la prostitución y la noche, por lo que desaparece todo halo de cotidianidad”. Guillermo Sánchez Ramírez, 2016; p. 36.

No es hasta 1999 cuando un personaje transexual vuelve a tener un peso dramático en la ficción española, y será otorgado por, si hubiese alguna duda, el director manchego Pedro Almodóvar en *Todo sobre mi madre*. Las delimitaciones en cuanto a género y sexualidad en sus películas son claramente inexistentes, dando lugar a transiciones e hibridaciones que se salen del espectro heteronormativo pero que manifiestan la libertad de la que gozan sus personajes. Para el director, por tanto, existe un sinfín de alternativas sexuales y de género a las proporcionadas por el sistema patriarcal y todas son igual de válidas. Además, como podemos observar, ninguna de ellas es

exclusiva, pudiendo confluir la transexualidad, la homosexualidad y la heterosexualidad en un mismo personaje.

El próximo metraje significativo volverá de la mano de Pedro Almodóvar, en 2004, con *La mala educación*. Supuso uno de los títulos más oscuros y más íntimos del director y su inclusión en el género *neo-noir*. La película se sitúa en tiempos diferentes y que vienen dados por diferentes formatos. En primer lugar encontramos los años 60, que vienen evocados en el relato de *La visita* escrito por Ignacio, cuyo contenido real nunca conocemos, y a la par quedan personificados en el film de Enrique, guión basado en el relato pero editado; el año 1977, que es representado por Enrique en su película, y a la vez, conocemos los verdaderos hechos que sucedieron ese año a través de el Sr. Berenguer; y por último, los años 1980, que es el tiempo real donde se desarrolla el film de Almodóvar. En este caso, además de combinaciones en cuanto a sexualidad y género, también se proceden las ligadas a los roles y comportamientos de los protagonistas.

Etapas posgay (a partir de 2005)

20 centímetros (2005) es la primera película con contexto transexual que inaugura esta etapa. Escrita y dirigida por Ramón Salazar, el film mezcla tres géneros: la comedia, el drama y el musical, mirando con nostalgia hacia la historia reciente de nuestro país. Son expuestos algunos de los aspectos de la transexualidad moderna, y muchos de ellos, en forma de la representación explícita,

haciendo visible, por tanto, la naturalidad y rutina.

Pedro Almodóvar vuelve a contribuir a la representación del colectivo con *La piel que habito* (2011), que muestra la evolución del director hacia una cinematografía más desarrollada, con una técnica y dirección de arte muy cuidadas, pero menos creativa. El director ha intentado adaptarse a la demanda de un nuevo público, más joven y menos acostumbrado a su cine, pero sin olvidar a su público contemporáneo, aportando la marca de autor que tanto lo caracteriza e identifica. En este caso, el personaje no detesta su sexo asignado en el nacimiento ni desea pertenecer a otro sexo, sino que su transición es impuesta y forzada, por lo que el análisis de la transexualidad es más complejo que en los anteriores. En esta ocasión, la transición del personaje no surge de un deseo, sino de una venganza, como castigo, y de un experimento.

Tres bodas de más (Ruiz Caldera, Javier; 2013) se convirtió en una de las películas más taquilleras del año en España, con casi un millón de espectadores y una recaudación de más de 6 millones de euros (IMDB), perteneciendo a un subgénero que había sido poco explotado en nuestro cine actual, la comedia romántica. El aspecto más positivo del film es la inclusión en la trama del matrimonio de una persona transexual, inexistente en pantalla hasta la fecha.

Pedro Almodóvar como referente español

Gracias al libro recopilatorio *Almodóvar: el cine como pasión*, tenemos acceso a las lecciones, ponencias y comunicaciones que se presentaron y leyeron en la primera edición de este congreso en 2005, donde se reunieron los principales especialistas en la figura y obra cinematográfica del cineasta manchego Pedro Almodóvar. A continuación, se recogen los testimonios relacionados con la aportación de este director español a la visibilidad del colectivo transgénero en sus películas y las reflexiones de los expertos en su figura.

Alberto Mira realiza una reflexión sobre la tradición *camp* en la estética de Almodóvar a lo largo de su ponencia (p. 177 – 191).

“La *pluma* en Almodóvar coincide con lo que la crítica anglosajona ha denominado *camp*, tanto con su estética como en su potencialidad política. Se estudia como una tradición relacionada con las subculturas homosexuales de cierta visibilidad en nuestro país desde principios de siglo. La *pluma* está relacionada con modos de expresión homosexual y lo *camp*. Pero no es una equivalencia exacta. Básicamente, es la gestualización excesiva, especialmente si esta resulta florida; es un modo de caminar, de llevar la mano, de mirar y de acicalarse. Se percibe como reproducción de modelos gestuales que pertenecen al sexo contrario.”

La asociación entre pluma y homosexualidad es, en España, fuerte e insoslayable. Todavía hoy, el tipo de gestos, tonos, actitudes o

contenidos que se relacionan con la pluma son mirados con recelo como marca de disidencia sexual. Así, lo *camp* entra a formar parte de los discursos del director en lo que se refiere al homosexual durante la transición en el travestismo, esa práctica que en el fondo cuestiona ideologías de género profundamente asimiladas por las sociedades occidentales.

“Si en el punto de partida lo *camp* se asociaba con una frivolidad que plantaba cara a las ortodoxias del momento, a partir de finales de los ochenta encontramos que, a pesar de todos los mecanismos de distanciamiento, las emociones de los personajes quedan respetadas. Almodóvar va más allá del *camp* al recuperar ciertos valores de la tradición *camp* como la indagación en las emociones. Se trata, de manera más general, de cierta epifanía en la carrera del director. El *camp* no tenía por qué ser simplemente frívolo. En toda su carrera posterior hará gala de los rasgos que hemos estudiado en sus películas tempranas: focalización en la experiencia femenina, uso de las convenciones del film de mujeres, cuidado por la dirección artística y el trabajo de los autores, ironía en el tratamiento de los géneros cinematográficos, énfasis en los sentimientos, uso de intertextualidad. Sin embargo, aquí, contra toda tendencia de política tradicional, las emociones desgarradas se toman muy en serio. Almodóvar ha aprendido que la individualidad consiste en no dejarse colonizar por un discurso que es plenamente machista y que nos niega sentimientos que precisamente nos hacen ser nosotros mismos.” (Libro sobre el

Congreso *Almodóvar: el cine como pasión*. Alberto Mira, *Con pluma: la tradición camp en la estética de Almodóvar*, 2005. p.190).

Por su parte, Brígida Pastor participa en las ponencias hablando sobre “Sexualidad, género y alteridad” con *El deseo como ley* de Almodóvar. (p. 441 – 449)

“Almodóvar propone en sus películas varias posibilidades de expresión sexual y genérica, que son diferentes y alternativas a la sexualidad normativa, tales como la homosexualidad, la transexualidad y la transgeneridad. Todas estas imágenes transgresoras van más allá de ser consideradas “raras” o extravagantes: se convierten culturalmente en la *otredad* radical, opuesta por a antonomasia a la normalidad. Y por ello, estas *otredades* genérico-sexuales se erigen como alternativas marcadas con una autenticidad, difícil de cuestionar. Los personajes que representan estas “sexualidades alternativas” o “anormales” pueden resultar aparentemente kitsch y melodramáticos – incluso amanerados y *camp* – pero nunca se descubren como personajes meramente gratuitos; por el contrario, Almodóvar construye personajes con sexualidad y género diferentes para ilustrar aspectos culturales que necesitan reevaluarse, para hacer visible lo que en nuestra cultura se pretende hacer invisible: la marginalidad de individuos “invertidos” (sexual y genéricamente) y, asimismo, para destacar que la sexualidad y el género son conceptos flexibles y, por tanto, sujetos a cambio.

En muchas películas, los límites de la sexualidad y el género no aparecen claramente delimitados; estos límites se exponen únicamente como constructos culturales idealizados, que pueden transgredirse en la pantalla fílmica, y sirven a Almodóvar para desestabilizar las estructuras culturales fosilizadas de la tradición, “cuyo flujo de prejuicios y falsas interrogativas ponen en evidencia las consecuencias del *machismo* social y de un catolicismo conservador”. Dieter Ingenschay, “Homotextualidad: Imágenes sexuales en la novela española contemporánea”, *Antípodas*, XI/XII (1999/2000), 49-66 (p. 52).

La *Ley del deseo* plantea una reevaluación de las sexualidades que la tradición se ha encargado de hacer invisibles. La visibilidad y autenticidad que Almodóvar otorga a sus personajes “desviados” hace cuestionar los rígidos y autoritarios modelos socio-culturales que tradicionalmente negaban la aceptación e integración de hombres y mujeres que mostraban alguna alteridad sexual o genérica. Es evidente que el principal objetivo del cineasta es despertar la conciencia del espectador ante la “otredad” sexual y genérica como algo natural - “otredad” que fue incuestionablemente reprimida y condenada, especialmente, durante el periodo franquista (1836-75)- e implícitamente cuestionar un legado histórico y cultural que injustamente ha estigmatizado a todo individuo que se revela *diferente* al modelo sexual heterocéntrico. Gils Temlett, “Gays persecuted by Franco lose criminal status at last”, 13 diciembre 2001.

La persecución de homosexuales se declaró abiertamente; en palabras del General Queipo del Llano: "Any effeminate or introvert who insults the movement will be killed like a dog."

"Almodóvar explora la liberación de la subjetividad genérico-sexual y propone deseables alternativas a los arquetipos tradicionales de sexualidad y género a través de lo que podríamos denominar: el nuevo discurso *almodovariano* – un discurso que legitima la democracia del "deseo como ley": la única ley por excelencia; o en otras palabras, la verdadera "voz humana". No cabe la menor duda de que es pionero en lo que podríamos denominar un revolucionario género fílmico-una alternativa plural, que replantea el legado histórico y cultural de la tradición, y que solo puede definirse ya en el siglo XXI como la verdadera *revolución sexual*." (Brígida Pastor, *Sexualidad, género y alteridad*, 2005. p. 449)

Cine contemporáneo y algunos referentes

Para dar por concluido el marco teórico, me parece importante citar aquellos referentes audiovisuales sobre los que he apoyado mi análisis del imaginario audiovisual más contemporáneo, tanto en el trato de la trama como en sus aspectos visuales más representativos.

Pieles (Eduardo Casanova; 2011): como debut de Eduardo Casanova en el cine, es una película muy valiente y arriesgada, que trata sobre cómo la apariencia física determina el comportamiento en sociedad. Relata la vida de personas deformes que se ven obligadas a

vivir en las sombras, compuesta con una estética extrema basada en tonos pastel y con un mensaje integrador y reivindicativo.

La chica danesa (Tom Hooper; 2015): cuenta la historia de Lili Elbe, un pintor danés que nació en 1882 como un hombre, Einar Wegener, siendo la primera persona en someterse a una operación de cambio de sexo. Einar se vestía de mujer para reemplazar a una de las modelos de su esposa, siendo incapaz de carcomerse por una dualidad hombre-mujer. Para aliviarse tiende a jugar a roles de mujer, hasta que todo se torna irreversible y se convierte en Lili, la chica danesa.

Laurence Anyways (Xavier Dolan; 2013): Laurence Alia es un hombre de nacimiento que con 30 años desea cambiar de sexo y encontrarse a sí mismo, decisión que deja anonadada a su novia, quien finalmente acepta permanecer a su lado durante el proceso de cambio. Xavier Dolan carga de significado poético y metafórico la mayoría de los planos del film, creando una especie de manifiesto a favor de encontrar la identidad a través de la libertad sexual, que se esconde tras tabúes que asustan y reprimen.

Growing Up Coy (Eric Luhan; 2016): es un documental que narra la historia de la familia Mathis y su hija transexual de 6 años, Coy. Esta familia comparte su indignación ante lo que tuvo que sufrir su hija en el colegio, que no le concedían permiso para utilizar el baño de niñas del centro. La familia acudió a los

tribunales para defender los derechos de su hija, y en 2013 ganaron la batalla contra la discriminación.

3.1. Theoretical framework

Following the article written by Jessica Izquierdo-Castillo in 2015 The new media business led by Netflix: study of the model and projection in the Spanish market, we see that although Netflix was born as an online video rental store in 1997, it is introduced in the world of streaming ten years later to end up leading the sector until today. If something stands out in its commercial strategy, it is the creation of a demand-oriented business model, a very defined relationship policy with its main audiences and the continuous internationalization of its services.

We must understand that the concept of duality is so normative in the contemporary Western way of thinking that it translates even to sexual orientation, establishing the male / female, homo / hetero, active / passive opposition, etc. This binarism had been assumed in the way of understanding the gender identity of each individual, but for approximately twenty years, the term transgender appears to refer to "those individuals, behaviors and groups that represent divergences with the more traditional dual gender roles , as they cross the commonly assigned generic identity boundaries. In this sense, those androgynous

or transsexual persons are included, taking into account that the desire for surgical reallocation of genitals is not decisive since they do not have to be considered the essence of the construction of gender identity.

Focusing on the audiovisual background of the Spanish film scene and following the article written by Guillermo Sánchez Ramírez in 2016: "Due to the small number of films where a transsexual character has weight in the plot, we can cover several decades with different socio-political contexts, and that remain divided into three stages: the pre-gay stage (until 1982), the gay stage (1982-2005) and the post-gay stage (since 2005). "Sánchez Ramírez, Guillermo; 2016.

Thanks to the Almodóvar compilation book: cinema as passion, we have access to the lessons, presentations and communications that were presented and read in the first edition of this congress in 2005, where the main specialists in the figure and cinematographic work of the Manchego filmmaker met Pedro Almodovar.

"Almodóvar explores the release of generic-sexual subjectivity and proposes desirable alternatives to traditional archetypes of sexuality and gender through what we might call: the new almodovariant discourse - a discourse that legitimizes the democracy of "desire as law ": only law par excellence; or in other words, the true "human voice." There is no doubt that he is a pioneer in what we might call a revolutionary filmic genre - a

plural alternative, which rethinks the historical and cultural legacy of tradition, and that can only be defined as the true sexual revolution in the 21st century." (Brígida Pastor, *Sexuality, gender and otherness*, 2005. p. 449)

To conclude the theoretical framework, it seems important to cite those audiovisual references on which I have supported my analysis of the most contemporary audiovisual imaginary, both in the treatment of the plot and in its most representative visual aspects.

Skins (Eduardo Casanova; 2011): As Eduardo Casanova's debut in the cinema, it is a very brave and risky film, which deals with how physical appearance determines behavior in society. It tells the life of deformed people who are forced to live in the shadows, composed with an extreme aesthetic based on pastel tones and with an integrative and vindictive message.

The Danish Girl (Tom Hooper; 2015): tells the story of Lili Elbe, a Danish painter who was born in 1882 as a man, Einar Wegener, being the first person to undergo a sex change operation. Einar dressed as a woman to replace one of his wife's models, being unable to eat for a man-woman duality. To relieve himself, he tends to play women's roles, until everything becomes irreversible and becomes Lili, the Danish girl.

Laurence Anyways (Xavier Dolan; 2013): Laurence Alia is a man of birth who with 30 years wishes to change sex and find himself, a

decision that leaves his girlfriend stunned, who finally agrees to remain by his side during the process of change. Xavier Dolan loads the majority of the film's planes with poetic and metaphorical meaning, creating a kind of manifesto in favor of finding identity through sexual freedom, which is hidden behind taboos that scare and repress.

Growing Up Coy (Eric Luhan; 2016): is a documentary that tells the story of the Mathis family and their 6-year-old transsexual daughter, Coy. This family shares his outrage at what his daughter had to suffer at school, who did not grant her permission to use the center's girls' bathroom. The family went to court to defend their daughter's rights, and in 2013 they won the battle against discrimination.

4. Metodología y análisis de casos

El proceso elegido para el estudio de la muestra se trata en su mayoría, como se explica anteriormente, en un trabajo exploratorio basado en una metodología cualitativa y una técnica específica de análisis práctico, donde se trata individualmente a cada uno de los personajes que conforman la muestra y se analiza la forma en que se construye su papel dentro de la ficción. Como material de apoyo, se utilizarán artículos académicos y otras investigaciones que amplíen y complementen la perspectiva ofrecida.

Para ello, se procederá a contextualizar cada una de las ficciones con una sinopsis de la misma y la descripción, física y mental, de cada uno de los personajes: nombre, edad, ocupación, rasgos principales de la construcción de su género y orientación sexual, presencia en el serial y peso de su papel, rasgos psicológicos predominantes y los demás rasgos característicos ante la percepción de los espectadores.

Nomi; *Sense8*.



Jamie Clayton, en una escena de '*Sense8*'.

Brevemente, la obra está imaginada por Lana (Larry) y Lilly (Andy) Wachowky junto a Joseph Michael Straczynski para la plataforma de streaming multimedia Netflix. Narra las vivencias de ocho *sensates*, jóvenes capaces de conectar desde diferentes partes del globo compartiendo habilidades y sensaciones que van a ser perseguidos por una oscura compañía internacional. Un argumento que se convierte en una excusa para introducir temáticas como el amor o la identidad sexual, así como mostrar diferentes violencias estructurales ligadas a cada contexto. Resumiendo, una producción que presenta perfiles poco usuales en televisión capaces de

“criar relações entre os diversos núcleos e o público, ampliando a visão de mundo dos telespectadores” (Morais y Bieging, 2016, p. 24).

Por todo ello, *Sense8* se convierte en una serie de gran interés para analizar la representación del transgénero y más concretamente, para conocer cómo se construye la identidad de la *sensate* perteneciente a la comunidad LGTBI, Nomi Marks (Jamie Clayton).

Nomi está atravesada por diversos patrones de opresión enredados que paulatinamente construyen su identidad. La primera idea que hay que destacar es que todos los patrones son significativos a la hora de entender quién es Nomi, una importancia que varía en intensidad e influencia según el momento en la vida de la protagonista en el que se ponga la lupa. La audiencia se encuentra con una mujer que se construye a través de su condición de anglosajona -blanca, estadounidense, lengua inglesa-; una posición social alta -cultural y económica-; independencia y normatividad física y psicológica -atractiva, joven, sin diversidad funcional-; así como una ocupación de reconocimiento -bloguera, *hacker*-. Hay que resaltar que todas ellas son matrices interconectadas.

Es decir, la etnia/raza/ nacionalidad/lengua facilitan la entrada en una clase económica media -o alta-. A su vez, esta posición social abre la puerta a la educación y la formación que, sumado a los contactos, son fundamentales para alcanzar un empleo

cualificado. Una profesión que, de forma circular, impacta en la clase. Además, este mismo dominó se puede ver con la relación entre etnia/ apariencia, clase/apariencia, clase/independencia o apariencia/independencia.

Hasta aquí se observa cómo los rasgos de Nomi la colocan en una posición privilegiada. Sin embargo esto cambia al introducir dos ejes de exclusión fundamentales en la construcción de la protagonista: ser una mujer trans y lesbiana, que se agudiza por pertenecer a una familia altamente conservadora. De esta forma, a través de *flashbacks*, el público conoce a un personaje que tiene que lidiar con una identidad oprimida soportando las tensiones entre las matrices apariencia, identidad y rol de género.

El hecho de introducir una mujer trans -cabe señalar que está representada por una mujer trans- hace que el equipo creativo utilice estos ejes para criticar el binarismo categórico heterosexual que imagina “la inevitabilidad de un orden simbólico basado en una lógica de límites, márgenes, fronteras y lindes”(Fuss, 1999, p. 113). Es decir, denunciar la lógica cultural de los binomios donde lo heterosexual y/o lo cissexual se vincula con natural/dentro/visible mientras que lo homosexual y/o lo transexual hace lo propio con antinatural/fuera/invisible, entre otros.

Antes de finalizar, hay que detenerse brevemente en Amanita. Su compañera es una joven afroamericana, física y psicológicamente normativa, lesbiana,

independiente, de clase media que trabaja en una librería y que asimismo milita en el colectivo LGTBI. En la serie, ocupa el papel más activo fuera del círculo de los *sensates* ayudando con frecuencia al grupo y siendo fundamental en la transición de Nomi. Cabe destacar que se profundiza en la relación sexoafectiva dibujándola desde el amor romántico -con un alto nivel de confianza y fidelidad-. Además, es habitual verlas practicar sexo en escenas que se recrean en la belleza y la sensualidad jugando con el deseo de quienes están al otro lado de la pantalla, rehuyendo del placer visual masculino, dominador.

M.^a José Riquelme; *La casa de las flores*



Imagen del Instagram de Paco León

La casa de las flores es una comedia negra mexicana estrenada por Netflix en 2018 que cuenta con 13 episodios de 30 minutos de duración. Dirigida y escrita por Manolo Caro, su trama se centra en una familia de la Mora, de la alta sociedad mexicana y dueña de un exitoso negocio de floristería. Tras su impoluta imagen pública, el patriarca esconde el secreto de una familia paralela fuera su

matrimonio. Al fallecer la amante de este, tomará la decisión de llevar a sus hijos extramaritales bajo el techo de su familia legítima, lo que alterará la relación entre sus miembros y provocará que otros secretos salgan a la luz.

Por su parte, en *La casa de las flores* se representan diversas identidades de género y sexual mediante personajes como Julián de la Mora y M^a José Riquelme (personaje elegido para la muestra).

Paco León representa a M^a José Riquelme, mujer transexual divorciada de Paulina de la Mora, hija mayor de la familia. Sus declaraciones en el estreno de la serie fueron: "Mi personaje se va por el rechazo que recibe, pero a lo largo de la serie te das cuenta de que es la más cuerda y centrada, es emocionalmente más estable, su equilibrio mental es mayor al resto de la familia. Es así como descubres que los personajes que aparentemente tienen una vida perfecta y son socialmente aceptados son los que tienen más problemas emocionales y metales", comentó Paco León en el estreno.

Por su parte, M^a José está atravesada por diversos patrones de opresión que nos ayudan a definir y conocer su identidad a lo largo del serial mucho más a fondo. Los espectadores nos encontramos frente a una mujer de etnia hispana -blanca, española, lengua castellana-; con una posición social alta -cultural y económicamente-; con independencia y normatividad física y psicológica -atractiva, joven, sin diversidad funcional-; además de

disfrutar de un trabajo de reconocimiento -abogada, jurista-. Como en el caso anterior, todas estas matrices se interconectan y ayudan en la construcción de la identidad de M^a José. Es decir, la etnia/raza/nacionalidad/lengua facilitan la entrada en una clase económica media -o alta-. A su vez, esta posición social abre la puerta a la educación y la formación que, sumado a los contactos, son fundamentales para alcanzar un empleo cualificado. Una profesión que, de forma circular, impacta en la clase. Además, este mismo dominó se puede ver con la relación entre etnia/apariencia, clase/apariencia, clase/independencia o apariencia/independencia.

Siguiendo lo descrito hasta el momento, los rasgos que se observan sitúan a M^a José en una posición elevada y privilegiada. Del mismo modo que en el ejemplo anterior, esto cambia al introducir un eje de exclusión fundamental en la construcción del personaje: ser una mujer trans que vivía en un país poco concienciado y apático con la comunidad LGTBI: México. A todo esto, hay que sumar que M^a José es integrante de la familia de la Mora, altamente conservadora y muy preocupada por las apariencias e imagen pública.

De esta forma, a través de las interacciones entre M^a José y los integrantes de la familia de la Mora, el público conocerá a un personaje que tiene que lidiar con una identidad oprimida, soportando las tensiones, presiones y descaros de una sociedad que no acepta su verdadera condición como mujer. Incluso en

algunas escenas podemos apreciar a la matriarca de la familia (Virginia de la Mora) referirse a ella por su *dead name* “Jose María”, potenciando esta situación de exclusión y repulsión ante lo no-normativo.

A pesar de esta situación opresiva e injusta, M.^a José consigue romper con los moldes de la sociedad y se comporta de forma ejemplar en todos los aspectos de su vida: es un padre envidiable que cuida de su hijo y se preocupa por él, sigue enamorada de su ex-mujer Paulina y lucha por recuperar el amor que perdió cuando decidió apostar por su liberación como mujer y es una jurista cualificada y profesional que vuelve a México con la intención de ayudar a su ex-familia política (a pesar de su habitual rechazo).

Concluimos el análisis de este personaje relacionándolo directamente con uno de los referentes expuestos en el marco teórico. En la película *Cambio de sexo* (Vicente Aranda, 1977), el nombre del protagonista también cambia de Jose María a M.^a José, lo que refleja un guiño directo a la cultura audiovisual transexual por parte del director de *La casa de las flores*.

Buck Vu; *The OA*

Creada por Brit Marling y Zal Batmanglij, *The OA* es un thriller misterioso que nos cuenta la increíble historia de Prairie:

“Having gone missing seven years ago, the previously blind Prairie returns home, now in her twenties with her



Ian Alexander, en una escena de The OA.

sight restored. While many believe she is a miracle, others worry that she could be dangerous.” (IMDb, 2019).

Este alucinante serial nos traslada al condado de Orange, Nueva York, con dos temporadas de ocho episodios cada una, estrenada en diciembre de 2016 y con un segundo lanzamiento en marzo de 2019. A pesar de su inquietante trama, el 5 de agosto de 2019, Netflix anunció que la serie sería cancelada sin un final cerrado.

En este caso, el personaje analizado es Buck Vu, interpretado por el actor trans de 18 años Ian Alexander. Como él ha contado en diversas entrevistas, su experiencia como hombre trans comenzó a los 12 años, cuando se sentía fascinado por los vídeos de personas que realizaban una transición de femenina a masculina. Cuando investigó un poco más sobre el tema, decidió comenzar a definirse como hombre transgénero pansexual, todavía explorando los límites de la no conformidad de género.

Centrándonos en el perfil del personaje, vemos que Buck Vu, al igual que el resto de

integrantes de la muestra, está delimitado por varios patrones de opresión que nos facilitan conocer su identidad durante el desarrollo de la serie. Nos encontramos frente a un adolescente de etnia mixta -blanco, asiático/americano, lengua inglesa-; con una posición social media, donde su economía depende aún de sus progenitores; con independencia y normatividad física y psicológica -joven, atractivo, sin diversidad funcional-. Sigue yendo al instituto y, debido a su temprana edad, su identidad todavía se encuentra en una construcción continua.

Siguiendo lo descrito anteriormente y, sumando la identidad de Buck como hombre transgénero del que desconocemos la orientación sexual, nos encontramos frente a un adolescente suburbano que forma parte de un grupo de inadaptados. La marginalidad persiguen al personaje durante el desarrollo de la serie y, aunque su peso en la trama no sea excesivo, podemos apreciar algunos rasgos de exclusión, como el rechazo de su familia ante su nueva identidad como hombre, que sigue refiriéndose a él por su *dead name*: Michelle.

Por su parte, dentro de su grupo de amigos “inadaptados”, no se aprecia ninguna reacción contraria a la identidad de Buck, lo que se convierte en un punto positivo que incita a la aceptación de las identidades no-normativas y a una visión más inclusiva de los personajes de ficción.

Aunque nos hubiera encantado saber el desenlace de la historia, debemos quedarnos

con lo que Netflix nos ha ofrecido y las entrevistas que hemos podido recopilar al actor Ian Alexander, donde afirma:

“El programa realmente me ha ayudado a entenderme a mí mismo, y que familia puede estar construida de lugares extraños, partes rotas y casas diferentes, y ser algo muy hermoso y lleno de apoyo. Es importante que las personas se vean representadas en la pantalla. Creo que ayuda un montón a otros jóvenes trans que encuentren a quien admirar, alguien con quien puedan identificarse y quizás sentir que no están solos”.

Luna Garrido; *Vis a vis*.



Abril Zamora caracterizada de Luna en Vis a Vis.

Como única serie española de la muestra, encontramos *Vis a vis*, creada por Daniel Écija, Álex Pina, Iván Escobar y Esther Martínez Lobato en 2015. Esta ficción de género dramático y suspense está ambientada en una prisión y cuenta la historia de Macarena Ferreiro, una ingenua joven que comete varios delitos de manipulación y malversación de fondos en la empresa en la que trabaja. Su

ingreso en Cruz del Sur determina el inicio de la trama, donde se enfrentará al dilema emocional que supone ser encerrada en una cárcel, así como las complicadas relaciones entre las reclusas.

A pesar de que la serie empezó siendo producida por Atresmedia y Globomedia, se vendieron los derechos a FOX Network Group (FNG) España en 2017, que se encargó de producir las dos últimas temporadas emitidas.

No es hasta la tercera temporada cuando descubrimos a Luna Garrido. La misma productora nos ofrece esta descripción del personaje:

“Condena: 6 años. Delitos: Tráfico de drogas, hurto y alteración del orden público. En su registro constan numerosas detenciones por altercados entre prostitutas y menudeo de sustancias estupefacientes. Su adicción a la heroína puede generarle ansiedad o inestabilidad, pero Luna no es una interna problemática, no estando catalogada como potencialmente peligrosa. En ocasiones se la ha asignada como compañera de seguridad para internas con tendencias suicidas.” (FOX, 2019)

Siguiendo la estructura de los análisis anteriores, Luna continúa con la tradición de estar delimitada por varios patrones de opresión que nos ayudan a conocer su identidad (a pesar de su limitada aparición en el serial). Se trata de una mujer transexual de

edad media, 35 años aproximadamente, de etnia hispana -blanca, española, lengua castellana-; con una posición social media-baja -cultural y económicamente-; con escasa independencia al estar en prisión y normatividad física y psicológica -atractiva, joven, sin diversidad funcional, a pesar de ser adicta a la heroína-; los trabajos que desempeñaba eran marginales -prostitución y tráfico de drogas-.

Una vez más, todas las matrices influyen y permiten la construcción de la identidad de Luna de forma interconectada. Es decir, su adicción a las drogas y la prostitución la sitúan en una clase social baja, facilitando a su vez la entrada en prisión y la incursión en este ambiente marginal. En definitiva, una mujer dulce e ingenua capaz de ofrecer su cuerpo por una dosis.

Este personaje rescató de nuevo la polémica sobre la representación de personajes trans por actores trans, haciendo las siguientes declaraciones en el periódico El Español el 2018:

“Yo prefiero que un personaje transexual lo haga una actriz cisgénero a que sea un muchacho con peluca, que es algo que por lo general me da un poco de úlcera, porque conozco actrices transexuales que no están trabajando, y para dos personajes trans que aparecen al año en el audiovisual es una pena que no se les de la oportunidad ni siquiera de verlas, ni de hacerles una prueba.”

Por lo general, *Vis a vis* presenta protagonistas alejadas de estereotipos y, además, lo hace de una forma inclusiva y admirable. Evita a toda costa que estas sufran por su condición de lesbiana o trans y lo presenta como algo habitual ante los ojos de los espectadores.

5. Resultados y conclusiones

Tras haber analizado los cuatro personajes de la muestra, es necesario exponer los resultados y las conclusiones a las que hemos llegado.

Como hemos descubierto en el marco teórico, la tardía aparición y la corta vida del personaje transexual en las pantallas españolas se deben principalmente al peso de los cuarenta años de dictadura franquista que sufrió nuestro país.

Aunque la representación del transgénero en el imaginario cinematográfico es escaso, salvando algunos casos, el paso de los años, la globalización, las nuevas tecnologías y, sobre todo, la lucha continua del colectivo LGTBIQ+ han conseguido que a día de hoy su presencia en los seriales de ficción se haya ido aumentando progresivamente.

Por su parte, Netflix continúa construyendo un marco audiovisual donde todos los géneros e identidades tienen cabida. La inclusión y diversidad se convierten en el

mantra que le aporta ese valor añadido al gigante del *streaming* que tanto gusta a la comunidad LGTBIQ+ y sus adeptos.

De forma exponencial, en su oferta se multiplican los contenidos donde se da visibilidad al transgénero, aprovechando diferentes formatos audiovisuales como el concurso-reality en *RuPaul Drag Race*, la animación con *Super Drags* o de nuevo los seriales ficticios como en *Pose*.

El *engagement* que se produce en los usuarios de Netflix roza la admiración, incitado por sus creativas campañas de publicidad que suelen utilizar los medios exteriores para lanzar mensajes inclusivos de gran alcance.

Igualmente, la representación de las personas transexuales masculinas (FtM) es mucho inferior, siendo únicamente las mujeres transexuales (MtF) las que abarcan el cupo de las pantallas, sin siquiera mencionar a intersexuales, no binarios, etc.

Se aprecian una serie de transgresiones en las series de la muestra que se detallan a continuación:

- los protagonistas se dedican a oficios que se salen de la norma, como M.^a José siendo abogada o Nomi *hacker*, además de tener una posición social elevada.
- aparecen temas como la maternidad en las mujeres trans o la homosexualidad en personas trans, aclarando y diferenciando

entre los términos “identidad sexual”, “género” u “orientación sexual”, entre otros.

- además poco a poco aparecen hombres transexuales, a pesar de que en el caso de la muestra su protagonismo sea escaso.

Sin embargo, el tratamiento que se ha dado a esta representación no siempre ha sido el adecuado, encontrando ciertos estereotipos que siguen vigentes:

- prácticamente todos los personajes han sido repudiados por sus respectivas familias, manteniendo cierta afición a los ambientes marginales y suburbanos.

- tanto M.^a José como Nomi han tenido que pasar por el cirujano para sentir completa su transformación, lo que continúa sin representar a la totalidad del colectivo LGTBIQ+-

En definitiva, podemos afirmar que la hipótesis planteada al inicio del artículo se confirma en su mayoría, pudiendo disfrutar de ficciones que rompen con los estándares básicos asumidos por los espectadores y se ha seguido innovando y rompiendo los estigmas en la creación de los personajes trans.

Se asumen unos rasgos estéticos y narrativos menos estereotipados y el peso de los personajes trans aumenta en el desarrollo de la trama de cada serie, realizando una comunicación mucho más inclusiva y representativa de este colectivo.

5.1. Results and conclusions

After analyzing the four characters in the sample, it is necessary to expose the results and conclusions we have reached.

As we have discovered in the theoretical framework, the late appearance and short life of the transsexual character on Spanish screens are mainly due to the weight of the forty years of Franco dictatorship that our country suffered.

Although the representation of transgender in the cinematographic imaginary is scarce, saving some cases, scarce and insignificant, the passing of the years, globalization, new technologies and, above all, the continuous struggle of the LGTBIQ + collective have achieved that Today his presence in fiction serials has been progressively increasing.

Meanwhile, Netflix continues to build an audiovisual framework where all genres and identities have a place. Inclusion and diversity become the mantra that brings that added value to the streaming giant that the LGTBIQ + community and its followers like so much.

Exponentially, in its offer the contents are multiplied where visibility is given to transgender, taking advantage of different audiovisual formats such as the reality-show in *RuPaul Drag Race*, animation with *Super Drags* or again the fictional serials as in *Pose*.

Similarly, the representation of male transsexuals (FtM) is much lower, with only transsexual women (MtF) covering the quota of the screens, not even mentioning intersex, non-binary, etc.

A series of transgressions can be seen in the sample series detailed below:

- The protagonists are engaged in jobs that go beyond the norm, such as M.^a José being a lawyer or Nomi hacker, in addition to having a high social position.

- issues such as maternity in trans women or homosexuality in trans people appear, clarifying and differentiating between the terms "sexual identity", "gender" or "sexual orientation", among others.

- also little by little transsexual men appear, although in the case of the show its prominence is scarce.

However, the treatment that has been given to this representation has not always been adequate, finding certain stereotypes about this group that are still valid:

- practically all the characters have been repudiated by their respective families, maintaining a certain fondness for marginal and suburban environments.

- both M.^a José and Nomi have had to go through the surgeon to feel their transformation complete, which continues

without representing the entire LGTBIQ + group -

In short, we can affirm that the hypothesis raised at the beginning of the article is mostly confirmed, being able to enjoy fictions that break the basic standards assumed by the spectators and have continued to innovate and break the stigmas in the creation of trans characters.

A less stereotyped aesthetic and narrative features are assumed and the weight of trans characters increases in the development of the plot of each series, making a much more inclusive and representative communication of this group.

6. Referencias

6.1 Filmografía

ALMODÓVAR, Pedro. La ley del deseo. 1987 [Cinta Cinematográfica]. España: El Deseo.

ALMODÓVAR, Pedro. La mala educación. 2004 [Cinta Cinematográfica]. España: El Deseo.

ALMODÓVAR, Pedro. La piel que habito. 2011. [DVD]. España: Warner Bros, Pictures International.

ALMODÓVAR, Pedro. Todo sobre mi madre. 1999 [Cinta cinematográfica]. España: Coproducción España-Francia; El Deseo / Renn Productions / France 2 Cinema.

ARANDA, Vicente. Cambio de sexo. 1977 [Cinta cinematográfica]. España: Impala / Morgana Films

BEVAN, Tom y HOOPER, Tom. La chica danesa. 2015. [Cinta cinematográfica]. Reino Unido: Pretty Pictures, Harrison Productions, ELBE, Senator Film Produktion, MMC Independent, Working Title Films.

DE LA IGLESIA, Álex y CASANOVA Eduardo. 2017. Pielés. [Cinta cinematográfica]. España: Pokeepsie Films / Nadie es Perfecto / The Other Side Films / Netflix

GILLLIBERT, Charles y DOLAN, Xavier. Laurence Anyways. 2012. [Cinta cinematográfica]. Canadá: Lyla Films, MK2.

GIMÉNEZ Rico, Antonio. Vestida de azul. 1983. [Cinta cinematográfica]. Ache Distri. Cine S.A.

GUTIÉRREZ Santos, José María. Pepe no me des tormento. 1981. [Cinta cinematográfica]. España: José Frade Producciones Cinematográficas S.A.

JARA, José. El transexual. 1977. [Cinta cinematográfica]. España.

JUHOLA, Erik. Growing Up Coy. 2016 [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Still Point Pictures.

LUNA, Bigas. Las edades de Lulú. 1990. [DVD]. España: Universal Pictures International.

PIERCE, Kimberly. Boys Don't Cry. 1999 [Cinta Cinematográfica]. Estados Unidos. Fox Searchlight.

PONZUELO, Luís, MORALES, José María y PUENZO Lucía. 2007. XXY. [Cinta cinematográfica]. Argentina: Cinéfondation.

SALAZAR, Ramón. 20 centímetros. 2005. Dir. Ramón Salazar. [DVD]. Sogepaq Distribución.

6.2 Bibliografía

Almodóvar: El cine como pasión. Actas del Congreso Internacional "Pedro Almodóvar". Cuenca, 26 a 29 de noviembre de 2003. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha

BALLESTEROS, Isolina (2001). Cine (ins)urgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España postfranquista. Madrid: Fundamentos.

Defy Media (2015). Acumen report. Constant content. Acumen Insights Portal, March. <http://www.defymedia.com/acumen/acumen-reportconstant-content>

Dieter Ingenschay, "Homotextualidad: Imágenes sexuales en la novela española contemporánea", *Antípodas*, XI/XII (1999/2000), 49-66 (p. 52).

ESTEVE, Laia Quílez (2013), 'Retratos "impertinentes": Homosexualidad, transexualidad y travestismo en el cine

español de la Transición', *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 10: 2, pp. 167–180

HEREDERO, Carlos (1989). *Ivan Zulueta: la vanguardia frente al espejo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

HOPEWELL, John (1989). *El cine español después de Franco*. Madrid: Ediciones el Arquero.

MARTÍN, Aurelia (2006). *Antropología del género: Culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Valencia: Universidad de Valencia.

6.3 Artículos académicos

AGUADO-PELÁEZ, Delicia (2016). *Los cuerpos como cartografía de resistencias: análisis interseccional* Sense8. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. [Revisado por última vez en agosto de 2019]. Disponible en: <http://bit.ly/2kQsAZ9>

GUASCH, Óscar (2014). *La construcción médico-social de la transexualidad en España (1970- 2014)*. *Gazeta de Antropología*. [Revisado por última vez en agosto de 2019]. Disponible en: <http://bit.ly/2ki7UCL>

IZQUIERDO-CASTILLO, Jessica (2015). *El nuevo negocio mediático liderado por Netflix: estudio del modelo y proyección en el mercado español*. Universitat Jaume I. [Revisado por última vez en agosto de 2019]. Disponible en: <http://bit.ly/2krjaDI>

SÁNCHEZ RAMÍREZ, Guillermo (2015). *La transexualidad en el cine español. Representación del personaje transexual en la ficción española*. Facultad de comunicación. Universidad de Sevilla. [Revisado por última vez en agosto de 2019]. Disponible en: <http://bit.ly/2kQQx2x>

6.4 Noticias y entrevistas

América, E., noticias, M. and PANAMÁ CINE "Todos cambiamos", f. (2019). *Netflix cancela su serie de ciencia ficción "The OA" tras dos temporadas*. [online] www.efe.com. Disponible en: <https://www.efe.com/efe/america/cultura/netflix-cancela-su-serie-de-ciencia-ficcion-the-oa-tras-dos-temporadas/20000009-4037731> [Revisado por última vez en agosto de 2019].

Expansión (2019). [online] Disponible en: <https://www.expansion.com/economiadigital/companias/2018/12/06/5c0793c4ca4741dd118b45e2.html> [Revisado por última vez en agosto de 2019].

Elespanol.com. (2019). *Abril Zamora: "Me da úlcera que un actor con peluca interprete a una mujer trans" / Bluper*. [online] Disponible en <https://www.elespanol.com/bluper/noticias/abril-zamora-me-da-ulcera-ver-actor-peluca-interpretando-mujer-transexual> [Revisado por última vez en agosto de 2019].

Infobae. (2019). *La historia de Ian Alexander, el actor transgénero de la serie "The OA"*. [online] Disponible en: <https://www.infobae.com/teleshows/infoshows/2>

019/05/12/la-historia-de-ian-alexander-el-actor-transgenero-de-la-serie-the-oa/ [Revisado por última vez en agosto de 2019].

INSIDER. (2019). *'The OA' star Ian Alexander helps explain Buck's confounding final scene: 'It's very meta'*. [online] Disponible en: <https://www.insider.com/the-oa-buck-ian-alexander-interview-netflix-2019-3> [Revisado por última vez en agosto de 2019].

MOR.BO. (2019). *Conoce más de Ian Alexander, nuestro adolescente trans favorito en "The OA"*. [online] Disponible en: <https://www.ismorbo.com/conoce-mas-de-ian-alexander-nuestro-adolescente-trans-favorito-en-the-oa/> [Revisado por última vez en agosto de 2019].

vertele. (2019). *Confirmado: Fox producirá la 3ª temporada de Vis a vis para 2018*. [online] Disponible en: http://vertele.eldiario.es/noticias/Confirmado-Fox-producira-temporada-Vis_0_1918608134.html [Revisado por última vez en agosto de 2019].

6.5 Otros

Garrido, L. (2019). *Abril Zamora es Luna*. [online] Vis a Vis en FOX – Cuarta temporada. Disponible en: <https://visavisenfox.foxtv.es/personaje/luna/> [Revisado por última vez en agosto de 2019].

IMDb. (2019). *The OA (TV Series 2016–2019)* - IMDb. [online] Disponible en: <https://www.imdb.com/title/tt4635282/> [Revisado por última vez en agosto de 2019].

Inmujer.gob.es. (2019). [online] Disponible en: http://www.inmujer.gob.es/servRecursos/formacion/GuiasLengNoSexista/docs/Guiaslenguajenosexista_.pdf [Revisado por última vez en agosto de 2019].

Netflix.com. (2019). *Netflix – Watch TV Programmes Online, Watch Films Online*. [online] Disponible en: <https://www.netflix.com/signup/planform> [Revisado por última vez en agosto de 2019].

Netflix.com. (2019). *The OA | Netflix Official Site*. [online] Disponible en: <https://www.netflix.com/title/80044950> [Revisado por última vez en agosto de 2019].